

O właściwościach narracji filmowej

MAREK HENDRYKOWSKI

instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *O właściwościach narracji filmowej* [Features of film narrative]. „Images” vol. XXIII, no. 32. Poznań 2018. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 161–169. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2018.32.12.

The aim of the article is to present a synthetic conception of film narrative both in the theoretical and practical context. The author considers the subject in terms of film theory and history. He also examines features of film narrative by using both the synchronous and diachronic method.

KEYWORDS: narration, narrative, narrator, language of moving pictures, art of film, comparative analysis

Zamiast wstępu

Zacznijmy od postawienia kilku elementarnych pytań: Czy narracja prowadzona za pośrednictwem ruchomych obrazów jest możliwa poza językiem? Czy istnieją filmy (przekazy w ruchomych obrazach) całkowicie pozbawione narracji? Czy tak zwane nowe media wypracowały jakiś własny modus narracji audiowizualnej pozbawiony związku z narracją filmową? Czy kultura i komunikacja, jaką wykształciły film i kino, są dzisiaj jedynie masą upadłości?

Refleksja badawcza wokół zmieniających się praktyk narracyjnych usilnie szuka dla siebie nowego języka naukowego dyskursu. Zauważmy jednak, iż współczesna teoria filmu i teoria nowych mediów nie dokonały jak dotąd remanentu własnego stanu posiadania. To, co „stare” (minione, dawne), z góry uchodzi za nieprzydatne i anachroniczne w konfrontacji z aktualnymi wyzwaniami badawczymi. Czy słusznie? I czy to konieczne? Czy istotnie, rozpoznając dzisiejsze metamorfozy narracji prowadzonej za pośrednictwem ruchomych obrazów, należy zaczynać wszystko od nowa, bo tak bardzo zmieniła się technologia ich wytwarzania, transmisji i społecznego obiegu?

Pod względem metodologicznym daje o sobie znać coraz bardziej nagła konieczność rewizji wypracowanego przez dziesiątki lat repertuaru pojęć, za pomocą których można opisywać, analizować i interpretować zarówno

mikoprocasy, jak i makroprocesy narracyjne zachodzące w świecie ruchomych obrazów. Jako badacze nie jesteśmy wcale nieprzygotowani, jeśli już, to raczej podatni na uleganie złudnym pozorom narratologicznej „rewolucji”. Ponowne rozpoznanie tej złożonej problematyki pozwoli również inaczej spojrzeć na związki sztuki filmowej z innymi sztukami.

Narracja filmowa wobec innych sztuk

Nie wystarczy poprzestać na oczywistym stwierdzeniu, że film należy do rodziny sztuk narracyjnych. Rozpatrywane w szerszym ujęciu komparatystycznym kino okazuje się dziedziną wielorako powiązaną z innymi sztukami. Historia rozwoju kinematografii i sztuki filmowej jest historią rozmaitych przejęć, fuzji, interdyscyplinarnych łączów i transmedialnych przenikań – mówiąc metaforycznie – kulturowych *joint ventures*. Nie znaczy to, iż narracja za pomocą ruchomych obrazów nie wykształciła dotąd – i nie ma na własny użytek – niczego swojego.

Kultura narracji filmowej jako nieustannie ewoluujący system generowania znaczeń stanowi od ponad stu lat domenę komunikowania realizującą własne dążenia i projektującą osobną – pod wieloma względami autonomiczną – drogę rozwoju. Domenę, która oddziałuje z wzajemnością na inne dziedziny, występując w kontaktach i spotkaniach z nimi w funkcji zarówno biorcy, jak i dawcy. O jej swoistych

cechach i właściwościach będzie jeszcze szerzej mowa w toku dalszych rozważań. Tu wystarczy spostrzeżenie, iż każde opowiadanie z użyciem ruchomych obrazów łączy w sobie pierwiastki egzogenne (czerpane z zewnątrz, z różnych pozafilmowych kultur: zarówno starszych, jak i młodszych) z pierwiastkami endogennymi (czyli należącymi wyłącznie do charakterystyki tego typu narracji).

Z metodologicznego punktu widzenia istnieje pierwiastków egzogennych i endogennych w kulturze narracji i w praktykach narracyjnych kina oznacza dla badacza narracji prowadzonej za pośrednictwem ruchomych obrazów konieczność nieustannego uwzględniania obu tych powiązanych z sobą czynników. Nie wystarczy po prostu importować na przykład z tego, co oferuje naukowa refleksja nad literaturą. Z tego powodu nie powinno się na przykład, pod rygorem popełnienia poważnego błędu metodologicznego, mechanicznie przenosić repertuaru kategorii pojęciowych wypracowanych – od czasów Tzvetana Todorova, Marie Claire Ropars-Wuilleumier, Julii Kristevej i Claude'a Brémonda – na gruncie nauki o literaturze i narratologii literackiej na grunt współcześnie prowadzonych studiów nad narracją kinematograficzną.

Świadomość istnienia jej samej jako czegoś swojego nie oznacza bynajmniej całkowitego separowania refleksji badawczej nad ruchomymi obrazami od innych dziedzin komunikowania oraz innych sztuk. Analizując narracyjne właściwości kina, wychodzimy bowiem od założenia, iż swoistość kinowej odmiany narracji warto studiować w kontekście innych mediów i sztuk. Posiada ona bowiem swoje echo metanarracyjne w postaci komplementarnego dopełnienia i wielorakich odniesień w kulturze narracyjnej jako szerszym uniwersum: od teatru, malarstwa i literatury (mowa tu zwłaszcza, choć nie tylko, o prozie powieściowej), po fotografię, reportaż prasowy, radio, telewizję, komiks i gry komputerowe.

[1] A. Compagnon, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010, s. 98.

Narracja o narracji

Funkcjonujący dzisiaj w naukowym obiegu, głównie anglojęzyczny, słownik narracji filmowej nie wydaje się zbiorem pojęć niezbędnych, niezawodnie użytecznych i w pełni adekwatnych, a tym bardziej klarownie zdefiniowanych w swym znaczeniu. Istnieje, moim zdaniem, konieczność dokonania krytycznej rewizji tego słownika. Jej rezultatem powinno być w pierwszym rzędzie oczyszczenie aktualnego pola refleksji badawczej z tego, co blokuje i uniemożliwia jej dzisiejszy rozwój. Narracja współczesna jest praktyką (czy raczej zbiorem wielu praktyk) bez adekwatnej narracji o sobie.

W dzisiejszej narratologii filmu, a zwłaszcza nowych mediów, dominuje bezkrytyczny zachwyt nad rozległością zagadnienia. Przedmiot badań wydaje się nie mieć żadnych granic. Wszystko jest narracją – to obiegowy pogląd, który swą kuszącą dla wielu moc czerpie tyleż z braku namysłu, co z metodologicznej lekko-myślności. W literaturze przedmiotu mamy do czynienia z ewidentnym *embarras de richesse* w postaci pojęć-gadżetów. Wyrzuca się stare, wielokrotnie wypróbowane narzędzia, produkując nowomodne i byle jakie. Nadmiar zbędnych, tworzonych ad hoc, okołonarracyjnych terminów sprawia, że instrumentarium badawcze tej dziedziny ztraca niezbędną użyteczność, a często i sens.

Współczesnym publikacjom i dyskursom narratologicznym generalnie brak myślowej dyscypliny. Rządzi nimi nie dialog, lecz chaotyczny polilog. Znakomicie ujął to w krytycznej glossie do *Palimpsestów* Gérarda Genette'a, w nawiązaniu do pojęcia intertekstualności w badaniach literackich, Antoine Compagnon, pisząc o sposobie podejścia omawianego badacza:

Do intertekstualności, ograniczonej do występowania jednego tekstu w innym, dodaje on paratekstualność, metatekstualność, architekstualność i hipertekstualność, tworząc złożoną typologię „literatury drugiego stopnia”. Uciekliśmy na wyżyny, gdzie złożoność relacji międzytekstowych posłużyła do wyeliminowania troski o świat, która przejawiała się w dialogiczności[1].

Przyrost terminologicznych nowinek nie zawsze niesie z sobą same korzyści. Dawne klasyczne pojęcia (przykładowo: modus narracji, podmiot autorski, narrator i jego modele, adresat narracji, konwencje narracyjne, montaż, akcja, fabuła, elipsa, ujęcie, epizod, scena, fraza montażowa, sekwencja, paralelizm, ekwiwalencja, sukcesja zdarzeń, porządek przyczynowo-skutkowy, monolog wewnętrzny, strumień świadomości, linearność rozwoju, symultanizm, collage, rama narracyjna, punkt widzenia, verisimilitude, fikcyjne pole odniesienia, akceleracja, retardacja, antycypacja, ekstraspekacja, introspekacja, retrospekacja, futurospekacja[2], suspens, klimaks, antyklimaks, kulminacja itp.) – wszystkie one nie są bynajmniej bezużyteczne, trzeba tylko nauczyć się operować nimi w odmienny niż dotąd sposób.

Wymaga tego zmieniający się przedmiot badań. Mnożenie coraz to nowych, doraźnie stosowanych „terminów” nic tu nie da; koniecznością chwili jest ich z rozumą sporządzony remanent. Celem takiej gruntownej rewizji pojęć byłoby uwolnienie nagromadzonej terminologii od chaosu rzeczy stosowanych w sposób często mylący, nietrafny i nieuwzględniający specyfiki zarówno samego filmu (zwłaszcza autonomicznego rozwoju sztuki filmowej), jak i – szeroko pojętej – domeny komunikacji kinematograficznej.

W ślad za takową rewizją powinien pójść zespołowy wysiłek badaczy narratologów zmierzający do zaprojektowania odmiennej perspektywy metodologicznej i zaproponowania modelu, który można by umownie określić jako nową narrację o narracji w języku ruchomych obrazów.

Potrzeba taka daje o sobie znać i odzywa się echem w pracach polskich badaczy – zarówno doświadczonych (Eugeniusz Wilk, Jacek Ostaszewski, Mirosław Przyłipiak, Tomasz Kłys), jak i należących do młodszej generacji (m.in. Anna Nacher, Ewa Wójtowicz, Barbara Szczekała, Robert Birkholc). Mowa tu o grupie narratologów, dla których rzeczą oczywistą jest świadomość, że bez wnikliwych i systematycznie prowadzonych studiów narratologicznych bliższa i dalsza przyszłość filmoznawstwa i medioznawstwa stoi pod wielkim znakiem zapytania.

Postawmy w tym miejscu pytanie: co różni narrację w ruchomych obrazach od narracji, z jaką mamy do czynienia w innych dziedzinach i językach?

Perspektywa postrzegania

Ruchome obrazy idealnie wprost nadają się do przedstawiania strumienia doznań, myśli i uczuć. Zaprasza do takiego działania ich mobilna, znajdująca się w nieustannym ruchu, wyobrażona czasoprzestrzeń. Zarówno przedstawiona, jak domyślna – z miejscami niedookreślenia łącznie. Przeskok za przeskoki. Wszystko w naszej obecności i z naszym osobistym udziałem. Znakomity montażysta Walter Murch mówi wręcz o akrobatycznych właściwościach montażu. I ma rację, od tej bowiem strony narracja filmowa wydaje się nie znać żadnych ograniczeń. Jedni zatem dostrzegą w niej ontologiczne uwolnienie i wynicowanie przekazu z materialnej rzeczywistości, podczas gdy inni, przeciwnie, dopatrzą się kotwicy metonimicznego powiązania ciągu ruchomych obrazów z gruntem realności.

W klasycznym ujęciu mamy do czynienia z czterema aspektami narracyjnego oglądu rozważanego w perspektywie temporalnej i spacialnej. Są nimi:

- ekstraspekacja,
- introspekacja,
- retrospekacja
- futurospekacja.

Wszystkie cztery wymienione powyżej aspekty integruje i łączy w jedno pewien wspólny mianownik. Jest nim modus odniesienia do

[2] Nie należy i nie powinno się nazywać retrospekcji flashbackiem. Podobnie jak antycypacji – flash forwardem. Flashback jest tylko jednym z możliwych chwytów i sposobów wywoływania czasu przeszłego w filmie, mówiąc opisowo: mgniemieniem przeszłości. Tak samo jak flash forward stanowi wariant narracyjny futurospekacji, ergo antycypacji, który można umownie nazwać mgniemieniem przyszłości. Retrospekacja i futurospekacja należą jako pojęcia do niezmiernie rozległego repertuaru makrozabiegów narracyjnych, podczas gdy flashback i flash forward stanowią tylko dwa z wielu możliwych ich wariantów.

szeroko rozumianej rzeczywistości. Nie tej w filmie, prezentowanej w postaci kinematograficznych fantomów, lecz zewnętrznej. Przy czym status czegoś domyślnie *r z e c z y w i s t e g o* ma w filmie nie tylko kamerowy ogląd dowolnego otoczenia, lecz również to, co ustanawia umysł. Narracja kinematograficzna ma w sobie magiczną zdolność zaglądania w różne sfery ludzkiego kontaktu z otoczeniem i ze światem – z kontaktem mechanicznym, nieludzkim (wynikłym z doświadczenia udziału aparatu) i z efektem zimnej obcości włącznie. Może także w fascynujący sposób utrzymywać wyglądy kamerowanych obiektów i uwieczniać przemijające zdarzenia i ulotne chwile.

André Bazin w słynnym esej na temat natury przedstawień fotograficznych określił niegdyś ową – generalnie właściwą także medium kinematograficznemu – referencyjną zdolność mumifikacji przedstawianego (zarazem ukazwanego i utrwalanego) obiektu mianem „kompleksu mumii”[3].

Kino, jak długo istnieje, potrafi z fenomenalną sugestywnością zacierać granice między światem rzeczywistym a wyobrażonym. „Nierzeczywiste” i „niematerialne” (czytaj: wyobrażone) co rusz splata się tutaj z empirycznym, realnym, zmysłowo dostępnym, widzialnym i słyszalnym. Obrazy będące wyobrażeniem wchodzą w zaskakującą symbiozę z ekstraspekcjami. To samo dotyczy wszelkich postaci kinematograficznie wyrażonej pamięci i przypomnienia. Na ekranie panuje nieustanny przepływ i osmoza odmiennych jakości. Filmowe introspekcje niemal niezauważalnie łączą się z retrospekcjami, a te z kolei z ekstraspekcjami.

Zafascynowany tym charakterystycznym dla wszelkich przedstawień kinematograficznych zjawiskiem, Siergiej Eisenstein nazwał je: „prześlizgiwaniem” z obiektu do subiekta[4]. Idąc w ślad za tą niezmiernie trafną teoretycz-

no-praktyczną sugestią, dotyczącą swoistości opowiadania za pośrednictwem ruchomych obrazów, dodalibyśmy natychmiast uwagę, iż narracja kinematograficzna okazuje się również „prześlizgiwaniem” w drugą stronę: od subiekta do obiektu. Mamy tu więc do czynienia z ruchem zwrotnym, przebiegającym jednocześnie w dwóch kierunkach.

Ta płynność transmisji narracyjnej nie przynależy wyłącznie do domeny narracji filmowej. Na gruncie literatury natrafiamy na nią bowiem – notabene historycznie o wiele wcześniej – w prozie eksperymentalnej opartej na technice monologu wewnętrznego i strumienia świadomości (Laurence Sterne, Edouard Dujardin, Karol Irzykowski, James Joyce, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Valery Larbaud i in.). Można tu mówić o istnieniu nie tylko nośnej tradycji, ale i długotrwałej inspiracji ze strony powieści.

Niemniej, w ciągu swego rozwoju kino i sztuka filmowa wykształciły bardzo szeroki – i ciągle wzbogacany – repertuar odmian narracji oraz figur narracyjnych. Wszystkie one, razem wzięte, opierają się na: ekstraspekcji, retrospekcji, introspekcji i okazjonalnie na futurospekcji. Nie idzie przy tym o sposób przeplatania akcji, lecz o coś więcej. O to mianowicie, że w każdym przypadku daje o sobie znać proces łączenia i przenikania się przywołanych aspektów. W grę wchodzi zatem stale poszerzany zespół zabiegów narracyjnych, które mają oddać na ekranie bieg czyichś doznań, myśli i uczuć.

Nasuwa się w tym miejscu kolejne kluczowe pytanie: o linearność (sukcesywność) bądź równoczesność (symultaniczność) filmowych przedstawień. W świetle modelowo uogólnionej charakterystyki narracji filmowej na jednym jej biegunie mamy linearnie, ergo następczo płynący strumień oglądu ukazanej na ekranie czasoprzestrzeni, podczas gdy na biegunie przeciwnym sytuuje się współbieżność, wielopasmowość i wielonurtowość struktury narracyjnej – w postaci dowolnie zaprojektowanego, czasoprzestrzennego splotu, rozwijającego się i biegnącego symultanicznie. Splotu, którego zadaniem i podstawową funkcją jest ukazać

[3] A. Bazin, *Ontologia obrazu filmowego*, w: idem, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 9 i nast.

[4] S. Eisenstein, *Raczej się, proszę*, przeł. I. Piotrowska, w: idem, *Wybór pism*, Warszawa 1959, s. 215.

złożoność, współbieżność oraz przenikanie się różnych aspektów czasu i przestrzeni w ludzkim umyśle i doświadczeniu.

Jedno nie tylko nie wyklucza drugiego, ale, co więcej, narracyjna dominanta linearności i przedstawień znajduje swoje nieodzowne komplementarne dopełnienie w ich symultaniczności. I vice versa, wszelka dominanta symultaniczności zauważalna w procesie narracji konstruowanej i prowadzonej za pomocą ruchomych obrazów nie może się obyć bez udziału – koniecznego do jej zaistnienia i dostrzeżenia – aspektu linearnego. Klasyczna idea montażu poziomego i pionowego tu właśnie znajduje swoje potwierdzenie. Na tym jednak nie koniec...

W kategoriach cybernetyki pierwszorzędnie ważna rola przypada w procesie narracji filmowej sprzężeniu zwrotnemu. Dyskurs narracyjny uruchomiony przez strumień ruchomych obrazów toczy się na zasadzie nieustannej interakcji pomiędzy tworzywem obrazów wizualnych, audialnych i audiowizualnych pojawiających się na ekranie, miejscami niedookreślenia a mową wewnętrzną widza.

W grę wchodzi tutaj aspekt stale obecny w toku dyskursu – wynikający ze struktury przekazu i elementarnej funkcji jej czasoprzestrzennego rozwoju – a nie cecha występująca fakultatywnie. Wirtualny adresat narracji dokonuje więc co rusz korekty pomiędzy przedstawionym i nieprzedstawionym, spodziewanym a zaskakującym, oczekiwanym a nieoczekiwanym, między datum i novum, wreszcie między konwencją a inwencją ekranowego opowiadania.

Nasuwa się w tym miejscu kolejna kwestia dotycząca istnienia bądź nieistnienia w filmie narracji bezpodmiotowej, zwanej również często transparentną (resp. poziomem zero stylu przekazu). Wypada postawić pytanie: narracji transparentnej, ale od czego? Przedmiot i podmiot jako dwa współistotne aspekty kinematograficznego przedstawienia pozostają przecież z sobą w symbiotycznym związku. Jeden czerpie życiodajną energię i sens z drugiego. Nie wykluczają się, całkiem przeciwnie, są sobie nawzajem niezbędne.

Z tego względu nasycony podmiotowością, zsubiektywizowany, kontemplatywny rodzaj obrazowania nie przekreśla udziału „bezpodmiotowej”, „przezroczystej” ekstraspekcji – mało tego, wymaga jej jako niezbędnego kontrpunktu. Z kolei żadna, nawet najbardziej „przezroczysta” filmowa ekstraspekcja nie jest i nie może się stać na tyle „obiektywna” i „neutralna” (pozbawiona udziału „ja” i „ty”), by całkowicie usunąć i wykluczyć komplementarny wobec niej aspekt podmiotowy, który ją subiektywizuje.

Podmiotowy charakter narracji filmowej należy zatem do jej niezbywalnych wyznaczników. Podobne twierdzenie pojawia się na gruncie polskiej narratologii kina nie po raz pierwszy[5]. Należy zauważyć, iż frapujące zagadnienie podmiotowości przekazów kinematograficznych wykracza daleko poza dylematy fikcji ekranowej (resp. filmu fabularnego) i dokumentalizmu (filmu faktów). W ostatnim czasie znalazło ono swoje wyczerpujące rozwinięcie w trzypięciowym opracowaniu Mirosława Przyłipiaka poświęconym kinu bezpośredniemu[6].

Splot narracji

To nie jest kolejny nowy termin. Wprowadzając do naszych rozważań metaforyczne określenie „splot narracji”, zmierzamy do tego, by wydobyć poprzez nie złożoność charakterystyki jej współczesnych konstrukcji. Charakterystyki obejmującej nie jakiś jeden aspekt, lecz różne poziomy budowy planu narracji kinematograficznej. Począwszy od tych najbardziej elementarnych (poziom kinematyczny, instrumentacja mikroelementów semantycznych), poprzez sposób kadrowania, ruchy kamery, aranżację planów, zmienność punktów widzenia i słyszenia oraz modelowania sytuacji ekranowych, a skończywszy na wielkich figurach semantycznych, takich jak: temat, bohater,

[5] Zob. M. Hendrykowski, *Kreacja i reprodukcja w filmie*, w: *Współczesne problemy metodologii filmu*, red. A. Helman, Katowice 1977; oraz idem: *Podmiot filmowy jako element rozwoju kina autorskiego*, „Studia Filmoznawcze” 1989, t. VIII.

[6] M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie*, t. 1–3, Gdańsk 2012–2014.

akcja, fabuła, czas, przestrzeń, narrator i modus narracji, wreszcie rodzaj filmowy, gatunek, styl, kompozycja i dramaturgia[7].

Splot narracyjny w filmie zaczyna się od nawiązania określonej relacji między przedmiotem a podmiotem. To rdzeń całej konstrukcji (czytaj: zorganizowanego porządku) procesu komunikowania. Obok zmysłowo dostępnej widzowi warstwy wizualnej i audialnej bądź audiowizualnej ekranowego przedstawienia istnieje nieuświadomiana przez niego rozległa warstwa wyobrażenia (vide: Ingardenowskie miejsca niedookreślenia), dzięki czemu w procesie percepcji obrazów kinematograficznych zacierają się granice między „co” i „jak”: między tym, co przedstawione, a sposobem przedstawienia. Innymi słowy, pomiędzy rzeczywistym (percypowanym) a wyobrażonym (domyślnym).

Narracja filmowa – uwaga ta dotyczy nie tylko dzieł artystycznych, lecz także różnych nieartystycznych form komunikacji audiowizualnej odbywającej się za pośrednictwem ruchomych obrazów – kumuluje i wyzwala niezwykłą energię opowiadania/przedstawiania/demonstrowania. Rzutuje ona i oddziałuje bezpośrednio na transmisję (czyli sposób przekazu) komunikowanych znaczeń, a zwłaszcza na modelunek czasu i przestrzeni w przekazie kinematograficznym.

W modelunku tym, podkreślimy raz jeszcze, liczy się na równi to, co realne (dane empirycznie, dostępne zmysłom), jak i wyobrażone. Struktura narracji kinematograficznej zawiera w sobie splot różnych związków, zależności i biegunowych napięć. Istnieje wykorzystywany w praktyce komunikowania od momentu narodzin kinematografii potężny potencjał narracyjnego napięcia pomiędzy czasem dokonanym a czasem dokonującym się. I drugi potężny rodzaj napięcia: pomiędzy czasem ukazanym w formie ekstraspekcji a czasem wyobrażonym. Wszystkie one, różniąc się między sobą

zasadniczo w sensie ontologicznym, posiadają względem siebie status bytów – jeśli orzekać o nich z semantycznego punktu widzenia – równorzędnych.

Nie znaczy to jednak, że zrównaliśmy w ten sposób wizualny i dźwiękowy strumień obrazów kinematograficznych stanowiących komponent oznaczający (signifiant) z komponentem przez te obrazy oznaczanym (signifié). Już najwcześniejsza faza rozwoju języka ruchomych obrazów zawierała w sobie paradoks przekazów ewokujących realność obok przekazów ewokujących wyobrażenie nierealnego. Wiara w obraz i wiara w rzeczywistość stanowi prastarą prefigurację dylematów i paradoksów, z którymi obcujemy w świecie komunikacji za pośrednictwem ruchomych obrazów (analogowych, fantomowych, cyfrowych, wirtualnych etc.) po dzień dzisiejszy.

Narracja jako montaż

W trzecim podrozdziale niniejszego studium został już wywołany temat montażu jako podstawowego czynnika narracji. Spróbujmy w tym miejscu rozwinąć szerzej tę myśl, wskazując, że narracja kinematograficzna i montaż stanowią awers i rewers wszelkich procesów komunikowania za pośrednictwem ruchomych obrazów. Innymi słowy, należy zauważyć, iż bez udziału montażu nie ma w przekazie filmowym narracji, a zdarzające się rozmaite nieporozumienia i nadużycia terminologiczne dotyczące sposobu pojmowania montażu rzutują na niezrozumienie zjawisk narracji i vice versa.

Spróbujmy zatem rozpatrzeć oba procesy, a mianowicie proces narracji i proces montażu, nie rozdzielnie, lecz łącznie, wychodząc od próby roboczej definicji tego drugiego. Nie ma i nie powinno być żadnego sporu co do tego, że montaż stanowi podstawowy środek wyrazu w komunikacji audiowizualnej i sztuce filmowej, różniący je zasadniczo od innych dziedzin komunikacji i twórczości: literackiej, plastycznej, teatralnej etc.

Montaż w szerszym znaczeniu operacyjnym oznacza proces wyboru i kombinacji

[7] M. Hendrykowski, *Wielkie figury semantyczne w dziele filmowym*, „IMAGES. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2016, vol. XVIII, nr 27.

elementów wizualnych i audialnych, połączonych z sobą w całość wyższego rzędu i współtworzących dany przekaz kinematograficzny na różnych poziomach jego budowy.

Rzec można, iż – rozpatrywany od strony narracyjnej – montaż ruchomych obrazów organizuje zarówno określoną strukturę semantyczną, jak i ściśle związany z nią porządek: kinetyczny, metryczny, rytmiczny, czasoprzestrzenny, tonalny, kolorystyczny, proksemiczny, synestetyczny, stylistyczny, kompozycyjny i in. Wszystkie wymienione porządki wchodzą z kolei w skład porządku narracji, stając się jej rozmaitymi aspektami. W świetle takiej definicji montażu zarówno on sam, jak i narracja stają się zjawiskami semiotycznymi należącymi do systemu języka kinematograficznego (respective języka filmu, języka ruchomych obrazów). To dlatego każdy nowy sposób narracji niesie z sobą określoną przemianę w użyciu języka filmowego.

To ostatnie stwierdzenie pociąga za sobą szereg niezmiernie ważnych konsekwencji metodologicznych. Po pierwsze, wpisuje całokształt problematyki montażu i narracji filmowej w krąg zagadnień semiotyki języka ruchomych obrazów. Po drugie, daje możliwość łącznego rozpatrywania wszelkich montażowo-narracyjnych zjawisk komunikacji zarówno filmowej, jak audiowizualnej i przerzucania pomiędzy nimi różnych niezbędnych pomostów. Po trzecie, pozwala zobaczyć oba pola badawcze jako układ scalony – w jednolitej perspektywie naukowej refleksji (przykładowo: retoryka narracji w świetle takiego ujęcia okazuje się ściśle związana z retoryką montażu).

Montaż filmowy nie jest tożsamy z narracją, podobnie jak narracja filmowa nie jest tym samym co montaż. Niemniej, w praktyce komunikowania jedno bez drugiego nie może się obyć ani funkcjonalnie zaistnieć, a związek pomiędzy jednym a drugim w przemożny sposób rzuca na przemiany języka ruchomych obrazów. Każdy odmienny od dotychczas stosowanych sposób ekranowego przedstawienia pociąga za sobą odmienny sposób montażu – i vice versa, nowatorski montaż ruchomych obrazów ozna-

cza tak czy inaczej uruchomienie odmiennego modusu narracji.

Nadarza się w tym momencie doskonała sposobność, by połączyć i scalić w jedno refleksję nad klasycznymi i nowoczesnymi formami narracji. Współcześnie nie oddaliła się ona od dawnej tak bardzo, jak zwykło się sądzić. Uległa przemianie o tyle, o ile zmienił się montaż ruchomych obrazów. Różnica w sferze wykorzystywanych środków ekspresji jednak istnieje. W arthouse'owej modzie i na offowym topie są dzisiaj filmy z narracją przesterowaną, przyspieszoną (fast) bądź spowolnioną (slow), wsteczną (reversed, backwarded, retrograded, rear-view mirrored) i zniekształconą (malformed, distorted, blurred, decomposed, deconstructed). Uznaniem wytrawnych kinomanów cieszą się także narracyjne polifonie, fraktale, patchworki i konstrukcje epizodyczno-nowelowo-skeczowe oraz audiowizualne kolaże z efektem rozbitego lustra.

Kino artystyczne, wraz z jego para- i pseudoartystowskimi przybudówkami, wróciło w ten sposób do serii prekursorskich doświadczeń narracyjnych Luisa Buñuela: poczynawszy od *Psa andaluzyjskiego* i *Złotego wieku* do *Piękności dnia*, *Dyskretnego uroku burżuazji* i *Widma wolności*. Wszystkie one powstawały w kontrze do klasycznego modelu narracji hollywoodzkiej, kontestując go i przedrzeźniając. Tym samym tropem poszli niebawem: Robert Altman, Martin Scorsese, Jim Jarmusch i Mike Leigh.

Podobnie jest dzisiaj z filmami: Darrena Aronofsky'ego, Joela i Ethana Coenów, Todda Haynesa, Sama Mendesa, Spike'a Jonze'a, Charliego Kaufmana, Paula Thomasa i Wesa Andersonów i in. Lubię ich przewrotność, doceniam przekorę i ironiczny dystans, ale nie bywam nimi ugryziony, z wyjątkiem wspomnianego fenomenu twórczości: Altmana, Scorsese, Jarmuscha i Leigha. Nowsze i najnowsze ekranowe wersje i liftingi oferowane przez innych skądinąd cenionych filmowców nie fascynują mnie – po prostu dlatego, że wspomniane prototypy przepracowałem w czasach, kiedy dzisiejszych fanów tak zwanej nowej narracji nie było jeszcze na świecie. To, co dla nich jest rewelacyjne

i olśniewająco nowatorskie, w mojej pamięci już się niegdyś wydarzyło.

Rola dinozaura/mastodonta, jaka mi przypada w udziale, nie jest rolą zerojedynkową. To ktoś, kto oglądał na bieżąco *Ucieczkę skazańca* Roberta Bressona, *Hiroszimę, moją miłość* Alain Resnais, *Julesa i Jima* François Truffaut, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Wojciecha Jerzego Hasa i *Szalonego Piotrusia* Jean-Luca Godarda. Doceniam filmy współczesnych – młodych i starszych – niezależnych. Nie traktuję ich jednak w kategoriach absolutnie nowatorskiej rewelacji, bo na aż taki honor nie zasługują. Nie chodzi tylko o francuską nową falę czy narrację szkatułkową Hasa, do których sięgnąłem tutaj po przykłady. Przed Francuzami i przed Hasem w kinie i w sztuce ruchomych obrazów to i owo się wydarzyło. Arcydzieło narracji filmowej, jakim jest *Rashomon* Akiry Kurosawy, powstało w roku 1950, dokładnie wtedy, kiedy *Los olvidados* Luisa Buñuela, *Obywatel Kane* Orsona Wellesa – w roku 1941, a równie rewelacyjny jak one *Pies andaluzyjski* Buñuela jeszcze kilkanaście lat wcześniej (1928).

Nie znaczy to, że generalnie odrzucam narracyjne dokonania kina doby obecnej. Dzisiaj szczególnie pociągają mnie dwie odmiany narracji: parodia i wielka opowieść o współczesnym świecie, czyli w obu przypadkach rzadkość. Mam oczywiście świadomość, że najlepsi narratorzy dzisiejszego kina w rodzaju Hanekego, Finchera, Tarantino, Jonze'a i Kaufmana (*Adaptacja*), obu Andersonów czy braci Coen pobierali nauki u dawnych mistrzów, a wielu z nich swój staż warsztatowy odbywało przy produkcjach doskonale sformatowanych seriali. Potwierdza to tylko, iż filmowy mainstream i off nie są bytami odrębnymi, lecz należy je traktować jako skomplikowany system naczyń połączonych.

Bardziej od sezonowych nowinek i nowalierek, których pełno pojawia się każdego roku na festiwalach, pociągają mnie niezbadane przestrzenie narracji, jakie można odkryć w odległej przeszłości sztuki filmowej – zarówno

[8] C. Metz, *Le cinéma moderne et la narrativité*, "Cahiers du Cinéma" (numéro special: Film et roman: problèmes du récit) 1966, nr 185.

w awangardzie czy w „niezalu”, jak i w tanio zrealizowanych, a częstokroć nad wyraz pomyślowych produkcjach kategorii B. Narracyjna nisza, o której tu mówię, okazuje się niebywale pojemna i pełna zaskakujących rewelacji. Nie idzie, oczywiście, o imitacje, lecz o twórcze rozwinięcia i transpozycje.

W stronę konkluzji

„W filmie narracyjnym wszystko staje się narracyjne, nawet ziarno emulsji czy timbre głosu” – to pamiętne zdanie wypowiedziane ponad pięć dekad temu przez Christiana Metza zawiera w sobie zadziwiająco splątany węzeł niejasności. Sam koncept brzmi nader efektownie, należy jednak nie tyle do historii myśli narratologicznej, co do dziejów nieprozumień wokół narracji filmowej. Na jego przykładzie widać bardzo wyraźnie, jak nieuchronnie brak dyscypliny terminologicznej spycha tę gałąź teorii filmu na pozycje umożliwiające co najwyżej dryfowanie, ale nie orientację wyznaczoną przez czytelną siatkę współrzędnych, nie mówiąc już o sterowności i sprawnej żegludze.

Rozpatrywanie kluczowych zagadnień z zakresu narracji kinematograficznej poza praktyką komunikowania i bez poczucia, że kultura narracyjna kina i sztuki filmowej stanowi integralną część kultury narracyjnej w ogóle, niesie z sobą ogromne ryzyko refleksji opartej na pseudonaukowych pozorach.

Metz wypowiadał swój pogląd na temat przeobrażeń zachodzących w sferze narracji filmowej w momencie, gdy kino nowofalowe weszło w szczególnie bliski związek, by nie powiedzieć zażyłość, z *nouveau roman*[8]. Dzisiaj rozmawiamy o niej w sytuacji postępującego demontażu dawnych reguł narracji, gdy „wszystko wolno”, a jedyną zauważalną regułą panującą w narracyjnym uniwersum kina uchodzącego w niektórych kręgach za „artystyczne” jest ostentacyjnie demonstrowane lekceważenie wszelkich reguł.

Rozczłonkowanie (ułożenie czytelnej i wygodnej w użyciu mapy) tematów dotyczących rozwoju narracji w filmie oraz nowych mediach może objąć swym zasięgiem znaczną liczbę zagadnień szczegółowych. Jednakże w toku doko-

nywania owej inwentaryzacji nie wolno nawet na moment zapominać, iż mapa owa musi być wytworem metodologicznie spójnym. Inaczej grozi nam nadal terminologiczna wieża Babel, która w znacznym stopniu przyczyniła się w poprzednich dekadach do regresu filmowej narratologii uprawianej bez nowinkarstwa: w jej pojęciowo usystematyzowanych głębszych rozpoznaniach.

Warto również zachować świadomość faktu, iż najbardziej inspirujące poznawczo impulsy na temat refleksji dotyczącej narracji napłynęły do humanistyki nie z filmoznawstwa czy medioznawstwa, lecz ze strony historii, a właściwie narratywistycznie zorientowanej „nowej historii”. Mowa tu o wybitnych prekursorach „nouvelle histoire” (Marc Bloch, Philippe Ariès, Fernand Braudel oraz naszych rodzimych spadkobiercach myśli historycznej z kręgu szkoły „Annales”, takich jak Witold Kula, Nina Asso-rodobraj i Jerzy Topolski). Ale także o jej znakomitych kontynuatorach, do których zaliczają się między innymi: Hayden White, Frank Ankersmit, Jan Assmann, Robert A. Rosenstone i in. To właśnie „new history” uczyniła w końcu zagadnienie narracji centralnym obiektem swoich zainteresowań badawczych, osiągając na tym polu odkrywcze rezultaty.

W tym ostatnim przypadku jednak nie trzeba zapominać, iż czołowi reprezentanci współczesnego nurtu „nowej historii” zawdzięczają bardzo wiele wcześniejszym studiom nad literaturą (przede wszystkim klasycznym pracom Władimira Proppa i Michaiła Bachtina, odkrywanym na Zachodzie dopiero w latach siedemdziesiątych) i nad filmem (zwłaszcza Robert Sklar z jego opublikowanym w roku 1975 studium *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*[9]). Wagi tamtych prekursorskich dokonań – jak to często bywa – nie potrafiły w owym czasie praktycznie wyzyskać ich własne macierzyste dziedziny. Zaadaptowali je natomiast i umiejętnie wykorzystali dla własnych potrzeb otwarci, chłonni i pozbawieni uprzedzeń sąsiedzi-historiografowie.

BIBLIOGRAFIA

- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków 2012
- Bazin A., *Ontologia obrazu filmowego*, w: A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, London 1985
- Chatman S., *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, New York 1990
- Compagnon A., *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010
- Eisenstein S., *Raczej się, proszę*, przeł. I. Piotrowska, w: S. Eisenstein, *Wybór pism*, Warszawa 1959
- Gledhill Ch., Williams L. (red.), *Reinventing Film Studies*, London 2000
- Hendrykowski M., *Kreacja i reprodukcja w filmie*, w: *Współczesne problemy metodologii filmu*, red. A. Helman, Katowice 1977
- Hendrykowski M., *Podmiot filmowy jako element rozwoju kina autorskiego*, „Studia Filmoznawcze” 1989, t. VIII
- Hendrykowski M., *Semiotyka ruchomych obrazów*, Poznań 2014
- Hendrykowski M., *Wielkie figury semantyczne w dziele filmowym*, „IMAGES. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2016, vol. XVIII, nr 27
- Łotman J., *O modelującym znaczeniu „końca” i „początku” w przekazach artystycznych (Tezy)*, w: *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, przeł. J. Faryno, Warszawa 1975
- Metz C., *Le cinéma moderne et la narrativité*, „Cahiers du Cinéma” (numéro special: Film et roman: problèmes du récit) 1966, nr 185
- Ostaszewski J., *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72
- Przylipiak M., *Kino bezpośrednie*, t. 1–3, Gdańsk 2012–2014
- Przylipiak M., hasło: *Narracja*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 5., red. A. Helman, Wrocław 1993
- Sklar R., *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, New York 1975
- Thanouli E., *Post-classical Narration. A New Paradigm in Contemporary World Cinema*, Amsterdam 2005

[9] R. Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, New York 1975.